

## *La función del arte en «La estética de la resistencia» de Peter Weiss<sup>1</sup>*

JOSÉ LUIS SAGÜÉS  
Universidad Complutense de Madrid

El escritor Peter Weiss (1916-1982) fue un pintor extraordinario. Durante más de dos décadas, desde comienzos de los años treinta hasta finales de los cincuenta la pintura fue su principal medio de expresión y donde se verifica el contradictorio proceso de la propia toma de conciencia. Con los cuadros se desprende de la lengua y procura objetivar —a mi juicio sin lograrlo del todo— sus propias y angustiosas experiencias del exilio, del silencio, de la soledad y de la muerte. En su pintura, más que en su obra literaria, se hacen evidentes las transferencias culturales y la adopción de culturas e influencias bien distintas a la de su ámbito de conocimiento. Sus primeros cuadros y su concepción del mundo estuvieron fuertemente influidos por Hermann Hesse, principal referente cultural e ideológico de la juventud alemana durante la República de Weimar. La tendencia de Hesse hacia el sueño, que no se sustrae al peso de la obra de Sigmund Freud, a la evasión y al ahondamiento psicológico pesaron decididamente en Peter Weiss, que se identifica con el intimismo y la exaltación romántica de la vida del artista que hace Hesse en *«El lobo estepario»* (1927), cuyo protagonista no logra salir de su aislamiento. También *«Demian»* (1919) y *«Siddharta»* (1922) dejaron una profunda huella en el joven Weiss, que al igual que el joven de *Demian* parece creer que el verdadero oficio para los hombres es sólo llegar a sí mismos. Ese repliegue al propio yo y al sentimiento de exclusión probablemente se debieran a la rigidez, pero también a la sensiblería pequeño-burguesa de su familia. De todo ello trata el propio Weiss en su novela *Adios a los padres* (1961), que incluye once collages del propio autor y que significa una crítica justa, pero despiadada de sus progenitores. La muerte de su hermana Margit, atropellada por un coche, en agosto de 1934, cuando Weiss

---

<sup>1</sup> Weiss, P. *La estética de la resistencia* (Hondarribia: Editorial Hiru 1999).

apenas tenía dieciocho años supuso una experiencia traumática, que pretendió conjurar pintando en casi todos sus cuadros de entonces una figura femenina angelical. En esas primeras pinturas aparecen monstruos terribles que pueblan el espacio y tristes visiones de decadencia y de muerte. Conviene recordar que tras el triunfo de los nazis en Alemania en 1933, comenzó la represión y la familia de Weiss, judía, se vio obligada a instalarse en Londres. Los cuadros del período londinense muestran un gran antagonismo entre el ser individual y la sociedad. Destaca el óleo *Las máquinas atacan a la humanidad* (1935), donde en un paisaje de ruinas la gente es prácticamente expulsada del cuadro por máquinas militares. Es como si se tratara de la representación pictórica de una de las escenas centrales de *El lobo estepario*:

Entonces me sentí arrastrado a un mundo ruidoso y desquiciado en las calles había automóviles de caza, en algunos casos blindados, y daban caza a los peatones, los atropellaban hasta dejarlos hechos papi-lla, los aplastaban contra los muros de las casas. En seguida comprendí: la lucha entre el hombre y la máquina, durante tanto tiempo preparada, durante tanto tiempo esperada, había estallado al fin. Por todas partes yacían hombres muertos y desgarrados, y también automóviles rotos, retorcidos, medio calcinados<sup>2</sup>.

El propio Hermann Hesse alentó a Peter Weiss a continuar pintando y en una carta le dice:

Begabung haben Sie ohne Zweifel, sowohl als Dichter wie als Zeichner. Ihre Zeichnungen scheinen mir schon reifer und selbstständiger als das Geschriebene. Ich könnte mir denken, dass Sie als Zeichner rascher fertig werden und auch Anerkennung finden, denn als Dichter<sup>3</sup>.

Entre 1936 y 1937 la familia Weiss se traslada a Warnsdorf, en Checoslovaquia, donde por mediación de Hesse, que residía en Suiza, Peter Weiss fue admitido en la Academia de Bellas Artes de Praga. A partir de ese momento la influencia de Peter Brueghel y de El Bosco se hace evidente en Weiss. Bajo esa influencia pinta el mayor de sus cuadros, *El gran teatro del mundo* (1937), que representa un mundo tenebroso y fantástico con escenas de muerte, violación y prostitución. La juventud de Peter Weiss le hace ser

---

<sup>2</sup> Hiekisch-Picard, S.: «El pintor Peter Weiss», en *Peter Weiss: una estética de la resistencia*. (Hondarribia, Editorial Hiru 1996), p. 17.

<sup>3</sup> Vogt, J.: *Peter Weiss* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987), p. 144.

especialmente influenciado, sobre todo por la pintura alemana de los años veinte, Grosz, Beckmann, Dix..., pero también por la obra literaria de Franz Kafka. A partir de ahí sus pinturas se llenarán de callejones lóbregos, suburbios, muros de manicomios y fábricas. En 1940, dos años después de que lo hicieran sus padres se traslada a Suecia huyendo de la invasión nazi. El trauma de tener que separarse de sus tres íntimos amigos, Peter Kien, Hermann Levin Goldschmidt y Robert Jungk, que serán el pretexto literario de los personajes que aparecen en *La estética de la resistencia* le paraliza durante un tiempo en toda actividad artística. Son años de escepticismo y de pesimismo, así como de considerar el arte como única posibilidad de interpretación en medio de un mundo que naufraga. La experiencia real del conflicto bélico se manifiesta en sus cuadros *La guerra* o *El infanticidio* (1946) y a partir de este momento se empieza a advertir en Weiss una clara conciencia social y política. Sus dibujos se refieren a la opresión y a la explotación, que transpone sin concreción ni limitación de espacio y tiempo. En los años siguientes su lenguaje pictórico se hace más simbólico, quizá también más poético, debido a la influencia de la poesía del escritor sueco Bengt Gunnar Ekelöf, y sobre todo de los libros *Non serviam* (1945) y *En Otoño* (1951). Entre 1946 y 1947 pinta témperas sobre poemas de Ekelöf y los cuadros *Cara de león*, *Dafne* o *Cabeza hecha pedazos*, lienzos donde intenta dar forma a procesos, transformaciones, metamorfosis, de profundo calado psicológico. Sin embargo, las nuevas concepciones estéticas procedentes del Simbolismo y del Surrealismo harán mella en Peter Weiss, que empezará a manifestar una cierta desconfianza en la pintura como medio artístico:

En realidad esos cuadros reflejan a mi entender una duda vital, una inseguridad que no estaba presente en las primeras obras. [...] En los años cincuenta yo ya no era el mismo pintor de antes, que exponía y que andaba siempre buscando nuevos medios, había ahí unas dudas fundamentales, no sólo acerca de la pintura como medio, sino a cerca de la existencia en general, cuestiones referidas a la totalidad de mi existencia<sup>4</sup>.

Puede decirse que con los tres ciclos de collages sobre *Las mil y una noches* (1957), *La sombra del cuerpo del cochero* (1959) y *Adios a los padres* (1962) concluye la actividad pictórica de Peter Weiss, pero sus reflexiones sobre el arte y sus funciones se manifestarán con una gran profundidad en su *Estética de la resistencia*.

---

<sup>4</sup> Hiekisch-Picard, S.: «El pintor Peter Weiss», en *Peter Weiss: una estética de la resistencia*. (Hondarribia: Editorial Hiru 1996), p. 33.

El título de este enorme libro, novela, discurso, epopeya, testamento o ensayo puede despistar, porque no se trata de un tratado de estética, aunque como escribe el catedrático de filosofía, José María Ripalda:

[...] si se trata de estética es porque hay quien no se ha dejado amueblar su interior por los imaginarios de masas —antes, obra de los totalitarismos, hoy inducidos electrónicamente— ni consume migajas ofertadas de «clásicos populares», sino que se ha apropiado desde abajo de los instrumentos culturales de construcción interior y colectiva<sup>5</sup>.

Precisamente ese es el rasgo que más caracteriza a este libro que como reseñaba Rafael Conte en *ABC Cultural*<sup>6</sup> sólo ha tardado entre veinticuatro y dieciocho años en llegar hasta nosotros, pues se publicó en tres volúmenes entre 1975 y 1981. Esta novela-ensayo, esta narración gigantesca y tumultuosa que desborda toda escenografía al uso es la historia de una gran epopeya, la epopeya de un proletariado que emerge con fuerza desde la solidaridad y el internacionalismo para cambiar la base del mundo.

El primer tomo de la *Estética* (1975) tiene como escenario a España. El narrador es un joven obrero que a mediados de los años treinta se marcha a España a luchar en las filas de las Brigadas Internacionales. La lucha fratricida entre anarquistas, socialistas y comunistas lleva al narrador a esbozar la tesis de que la necesaria unidad en cualquier proceso emancipador sólo puede darse en la coincidencia estética. El arte se convierte así en el medio en el que el ser humano supera las contradicciones.

En el segundo tomo (1978) el narrador se encuentra en París a comienzos de 1938 trabajando en un comité de ayuda a los refugiados y realizando estudios sobre historia del arte en el Museo del Louvre.

En el tercer tomo (1981) se narra cómo van siendo torturados, asesinados o deshechos moral y físicamente los luchadores cada vez más obstinados y decididos contra el fascismo.

Según la opinión de José María Ripalda<sup>7</sup>, este último tomo no ha sido igualado en la literatura del siglo XX. No es que el estilo logre ni busque la elegancia o la seducción. Al contrario, una seriedad sin concesiones no puede sino transmitir la huella del sufrimiento y el desgarró.

La *Estética* es una novela única en la que como escribe Alfonso Sastre en «sus pequeñas notas para el pórtico de un gran libro»:

<sup>5</sup> Ripalda, J.M.: «La obra del siglo», en *Gara*.

<sup>6</sup> Conte, R: «Peter Weiss: un testamento revolucionario» en *ABC Cultural*, nº 409. Madrid, 1999, pp. 7-8.

<sup>7</sup> Ripalda, J.M.: «La obra del siglo», en *Gara*.

Tan sólo por encontrar a esos trabajadores iluminados por las obras de arte que ven ante sus ojos, y gozar con ellos, por ejemplo, la estructura del friso de Pérgamo en Berlín o la Balsa de la Medusa de Géricault o la Sagrada Familia en Barcelona, ya merecería la pena trasponer el umbral de este pequeño pórtico que nos abre, como ocurre en todas las grandes novelas, un mundo, y que afirma un pensamiento, aquí el de que el arte —la poesía en su sentido lato— ha de cumplir una función esencial en todo proceso en el que se trate de cambiar ese mundo que en la obra se nos revela injusto, indeseable, inaceptable, intolerable<sup>8</sup>.

Aunque no lo es, *La estética de la resistencia* puede leerse también como una peculiar historia del arte. Es muy probable que Peter Weiss conociera bien la magnífica *Historia del arte* de Ernest H. Gombrich y que participara de su radical punto de vista:

No existe, realmente el Arte. Tan sólo hay artistas<sup>9</sup>.

Porque, efectivamente, no sabemos como empezó el arte, pero no nos equivocamos mucho al considerar que las obras de arte, ya sea en pintura, escultura o arquitectura poseen una función definida. Para Peter Weiss esa función del arte era la que servía para la exploración o reconocimiento histórico, para la estructuración de un pensamiento y para vincularse emocional y estéticamente tanto con el pasado como con el presente. Por eso, la recepción de la obra de arte no resulta neutral. Peter Weiss entendía el arte también como una expresión de la lucha de clases, como un testigo de época, como una manifestación de las contradicciones políticas y sociales. Ya en el primer libro de los tres que componen *La estética de la resistencia* se citan cerca de setenta pintores o escultores. De forma no cronológica se hace un recorrido por el arte griego-helenístico, el gótico, el periodo clasicista, el romántico-naturalista, por el arte ruso y por el realismo soviético, por el cubismo, el surrealismo, por el modernismo o por el impresionismo. Aparecerán Anaximandro y Tales de Mileto junto a Max Ernst o Paul Klee, Rembrandt o El Bosco al lado de René Magritte o Salvador Dalí, Géricault, Nolde, Kokoschka, Picasso, Léger, Goya, Delacroix, Rubens, Menzel, Koehler y tantos otros. Todos ellos como testigos activos de los acontecimientos de sus épocas. En las minuciosas descripciones del friso del Altar de Pérgamo, con la que se inicia el libro, se va concretando el concepto estético de Peter Weiss y su con-

<sup>8</sup> Sastre, A.: «Pequeñas notas para el pórtico de un gran libro», en *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 14

<sup>9</sup> Gombrich, E. H.: *Historia del arte* (Madrid: Alianza Editorial 1982), p. 13.

sideración sobre la función del arte. No plantea un principio dialéctico como método de observación, porque nunca llegará a una síntesis superadora, sino que propone un dejarse impresionar y emocionar por la representación de acontecimientos pasados convertidas en obras de arte con el paso del tiempo. Naturalmente, esa emoción no puede quedarse limitada al aspecto puramente formal de las obras. De ahí la continua reflexión sobre las distintas maneras y modos de recepción del hecho artístico. ¿Miran y ven lo mismo burgueses y proletarios? ¿Se llegan a emocionar de idéntica manera ante una misma obra de arte opresores y oprimidos? Estas son algunas de las interrogantes que plantea Peter Weiss. En los ejemplos del friso del Altar de Pérgamo, y en los cuadros *Guernica*, *La Libertad guiando al pueblo*, *La balsa de la Medusa*, *La Laminadora* o *La Huelga*, por citar sólo algunos de los más representativos descritos en la novela, Weiss irá dando respuesta a estas preguntas.

## I. El friso del altar de Pérgamo

A nuestro alrededor se alzaban los cuerpos surgiendo de la piedra en grupos compactos, entrelazados unos con otros o desgajándose en fragmentos, con un torso, un brazo apoyado, una cadera quebrada, un fragmento rugoso insinuando su forma original, siempre los ademanes de la lucha, esquivando retrocediendo, atacando, cubriéndose, estirados o encogidos, aquí y allá borrados, pero aún con un pie exento firmemente apoyado, una espalda ladeada, el contorno de una pantorrilla en tensión en un único movimiento común. [...] un rostro destrozado, con profundas grietas, la boca inmensamente abierta, con los ojos clavados en el vacío, rodeado por los rizos de la barba, la tempestuosa caída de los pliegues de una túnica, todo ello cercano a su descomposición final y cercano a su origen<sup>10</sup>.

Así comienza el primer libro de *La estética de la resistencia*. Sin decir, en cualquier caso, de que se trata. Procurando que sea el lector quien haga el esfuerzo de descubrirlo. Pero no basta con el conocimiento historicista, con el objetivismo o la imparcialidad para llegar a comprender la obra, sino que también son necesarios el sentimiento y la emoción. El friso de ese altar de mármol creado entre 164 y 156 a.C. muestra una gigantomaquia donde los hijos de Gea luchan contra los dioses de manera dramática. Son más de cien figuras en desigual combate. Tanto los dioses como los gigantes están representados en un momento de enorme esfuerzo físico, y sobre todo en los ven-

<sup>10</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 21.

cidos se perciben tensiones emocionales y sufrimiento; la anatomía del dolor posee un realismo de una crudeza tremenda. Coppi y Heilmann, los jóvenes obreros protagonistas del relato que observan deslumbrados el friso advierten rápidamente «como los iniciados, los especialistas hablaban de arte, ensalzaban la armonía, la íntima compenetración de los gestos pero los otros, ellos, que ni siquiera conocían el concepto de cultura, clavaban la vista furtivamente en las fauces abiertas y sentían el golpe de la garra en la propia carne.» La obra proporcionaba placer a los primeros, los otros intuían que estaban apartados por una severa ley jerárquica.

Peter Weiss rebate, en cierta medida, los postulados estéticos y sobre la función del arte de la Aufklärung, porque al contrario que Lessing, Breitinger o Winckelmann insiste en que el arte— aunque no lo pretenda— siempre muestra aspectos del sufrimiento del ser humano y no hay por qué evitarlo, disfrazarlo ni disimularlo. Y cuando a comiezo de los años treinta se barrunta ya el enfrentamiento decisivo entre las fuerzas democráticas y populares con el fascismo, la mera reflexión sobre el friso del Altar de Pérgamo anuncia por un lado lo inevitable de la lucha, pero desgraciadamente también su resultado. Ponto, Urano, Alcioneo, los Gigantes, los Titanes o los Cíclopes no podrían contra Zeus, Tritón o el mercenario Heracles.

## II. Guernica

Los dardos de Ártemis y los rayos de Zeus no tardarían en caer sobre los hijos de la Tierra. El 26 de abril de 1937 en forma de bombas incendiarias arrojadas por los aviones alemanes de la Legión Cóndor hicieron blanco sobre Guernica. En España, antesala de la tragedia, el pueblo más progresista y libertario, y en sus filas los voluntarios de las Brigadas Internacionales, libraba ya el combate nada mitológico contra los dioses del poder humano. Ayschmann y Hodann, los jóvenes obreros alemanes comunistas que habían abandonado Alemania para combatir en España por la causa republicana, quedarían también deslumbrados —como antes habían quedado sus amigos Coppi y Heilmann en Berlín ante el *Altar de Pérgamo*— ante la *Sagrada Familia*, los *Fusilamientos del Dos de mayo* y más tarde ante el *Guernica*.

El enorme cuadro de tres metros y medio por ocho había sido presentado al público en el Pabellón de la República Española en la Exposición Universal de París y quedaría para siempre en la historia como un alegato contra la guerra y la barbarie. Los jóvenes obreros, con una escasa formación autodidacta, descubren poco a poco durante la contemplación del *Guernica*, la historia del arte como la historia de la vida humana en la que se pueden ir descifrando las diferentes etapas de las grandes decisiones políticas y sociales:

Sin comprenderla del todo vimos lo que ocurría en España. Recalcado en un lenguaje de pocos signos, la pintura contenía al mismo tiempo destrucción y renovación, desesperación y esperanza. Los cuerpos estaban desnudos, golpeados y deformados por las fuerzas que sobre ellos se forzaba. De las crestas de las llamas se alzaban brazos, el cuello estirándose, la barbilla levantada, los rasgos del rostro se contraían por el horror, el cuerpo reducido a un perno, carbonizado y arrojado hacia arriba por el calor del horno ardiendo<sup>11</sup>.

En el cuadro de Picasso se sintetizan algunos puntos de vista de Peter Weiss sobre la función del arte porque en el *Guernica* aumenta el sentimiento de dolor e incluso se acelera, surge la necesidad de una observación más amplia y minuciosa, porque en el lienzo se expresa el peligro de las consecuencias de un poder absoluto, es la plasmación de un antagonismo entre la muerte y la vida. No se trata de ensalzar una estética del horror o de la deformidad, sino de ofrecer la dialéctica de la desesperación y de la esperanza. La lámpara de aceite del *Guernica* es, en este sentido, la luz de la conciencia y del conocimiento. De nuevo la información histórica, la estructuración del pensamiento como una de las condiciones para llegar a conocer, y la unión entre las emociones y la propia experiencia práctica son el marco que conformará una estética de la resistencia contra todo poder impuesto. Los protagonistas de *La Estética de la resistencia* no entienden el *Guernica* como un instrumento de agitación política, sino como un motivo para desmenuzar y examinar el cuadro desde diferentes ángulos, procurando entenderlo en su globalidad, para hacer el recorrido necesario de lo general a lo particular y de esto a lo anterior. En la contemplación de la obra de arte surge la impaciencia del pensamiento y de ahí la necesidad de estudiar y de reflexionar lo concreto. Esa es la propuesta para definir dónde reside la especificidad estética de cada uno. En el *Guernica*, a pesar de su espantoso estigma y agresión a todo lo vivo, se plantea la cuestión sobre el paradero del arte. El propio Picasso tratando de explicar su cuadro dijo que toda su vida no había sido otra cosa que una lucha continua contra las ideas retrógradas y contra la muerte del arte. Para él el trabajo artístico no podía separarse de la realidad social y política.

### III. La libertad guiando al pueblo

El cuadro de Eugène Delacroix (1798-1863) conocido también como *La Barricada* es una alegoría realista de los sucesos parisinos del 28 de julio de

---

<sup>11</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 378.



1830, cuando en la capital francesa estalló la revuelta provocada por la decisión del Rey Carlos X de suspender la libertad de prensa, disolver las cámaras y modificar las elecciones. El pueblo no logró restablecer la República, pero tras las tres jornadas de insurrección, conocidas como las Tres Gloriosas, se instauraría la monarquía parlamentaria de Luis Felipe de Orléans. Como el *Guernica*, el cuadro de Delacroix estaba pintado según el modelo de la pirámide. La base la componen los cadáveres que se amontonan, la línea izquierda se alarga por el fusil que empuña un hombre de chaqueta negra y sombrero (el propio Delacroix) y la derecha es la prolongación del brazo del joven que empuña una pistola; el vértice es el puño de la lavandera que porta la bandera tricolor. Un cuadro sobre un hecho histórico donde Delacroix, al retratarse al lado de los revolucionarios parece anticipar de manera visionaria lo que todavía tardaría años en conseguirse. La trinidad de historia, conocimiento y emoción se armoniza en este cuadro de manera dramática:

Mientras que la portadora de la bandera parecía invulnerable y los otros combatientes, en posición estatuaria, aguardando, permanecían alerta, todo lo que había de avasallador, espontáneo y heroico se concentraba en ese adolescente y en tanto que levantara el pie para saltar sobre los caídos, con la enorme cartuchera balanceando en la cadera, era como si el triunfo de la revolución fuera inminente. Pero en ello residía al mismo tiempo lo terrible, pues no sólo al joven indefenso se le entregaba al enemigo, con toda seguridad sería derribado un segundo después, y caería sobre el montón de cadáveres, que parecía precisamente dispuesto para ello, para acogerlo, sino que también nosotros sabíamos lo que siguió a aquel 28 de julio de 1830. El pueblo congregado por el ideal de la libertad, había sido ya traicionado, había realizado el trabajo artesano de la rebelión como cuarenta años atrás, con su sacrificio había allanado el camino a las clases altas, quedándose también ahora atrás, mientras una nueva clase adinerada, una nueva monarquía avanzaba<sup>12</sup>.

En cualquier caso, el cuadro de Delacroix confirma la ruptura con la tradición que se inició en la época de la Revolución Francesa. El desarrollo industrial y sus consecuencias afectarían al propio concepto del arte que por primera vez, acaso, tal y como sostiene Ernest Gombrich, llegó a ser un perfecto medio para expresar el sentir individual. La idea de que la verdadera finalidad del arte era la de expresar la personalidad, sólo podía ganar terreno cuando el arte había perdido sus otros fines. En el caso de Delacroix todo aquello no era aceptable. Despreciaba los temas cultos que la Academia pre-

---

<sup>12</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 388.

tendía que plasmaran los pintores y rechazó toda aquella teatralería acerca de griegos y romanos. En este sentido fue un revolucionario, baste con recordar su Escena de las masacres de Scio (1824), Fantasía árabe (1834) o Mujeres de Argel en su apartamento (1834). Pero su propia contradictoria personalidad no le empujó a las filas de la revolución. Peter Weiss insiste en que, aunque Delacroix se destacara en su cuadro entre los rebeldes, representaba a la clase que en medio de la batalla miraba por sus propios intereses. En la forma de mirar el cuadro se unen de nuevo el marco histórico, la razón, la esperanza y la reflexión sobre la actualidad presente de los protagonistas de *La estética de la resistencia*. La emoción en el cuadro la concita la esperanza contradictoria de la lucha, de la resistencia. En la figura de Delacroix permanecían los restos de los conceptos románticos y alegóricos, mientras que los caídos bajo los disparos, el pueblo que luchaba bajo la diosa de la libertad, representaban los instantes de esperanza. En los muertos del cuadro de Delacroix yacían los bastiones de los grandes momentos revolucionarios posteriores a 1831, con la reforma constitucional tras la revuelta de los tejedores de Lyon, repetida en 1834, el levantamiento de París en febrero de 1848 y la proclamación de la Segunda República o la proclamación de la Comuna de París en 1871. La historia como marco y la revolución como horizonte. Las conquistas sociales también se habían alcanzado en el campo del arte y adquirieron forma, según Weiss en Gustave Courbet (1819-1877) que, como Caravaggio, no deseaba la belleza, sino la verdad, o en François Millet (1841-1875) o en Vicent Van Gogh (1853-1890). La realidad social contribuía a acabar con los convencionalismos pictóricos, y el arte que se desprendía de los nuevos escenarios históricos volvía a ofrecer el testimonio de la realidad cambiante.

#### IV. La balsa de la Medusa

En 1819, doce años antes del cuadro de Delacroix, *La balsa de la medusa* había entrado en la Academia. Al contrario que el lienzo de Delacroix, ensalzado por el propio Rey, el cuadro de Théodore Géricault (1791-1824) era un peligroso ataque contra la sociedad establecida. No sólo por sus enormes dimensiones (4,91 x 7,16 m.), sino porque descubría la corrupción, el cinismo y la mentira del gobierno. Los antecedentes del cuadro eran un hecho real. El dos de julio de 1816, el *Medusa*, un buque insignia de la flota francesa, se había ido a pique en las proximidades de Cabo Blanco a causa de la incompetencia del comandante y de la negligencia de las autoridades de marina. Los botes de salvamento apenas podían acoger a la mitad de los cerca de trescientos colonos y soldados de a bordo. El capitán, los altos oficiales y los

pasajeros más influyentes ocuparon los botes por la fuerza. El resto de los naufragos quedó abandonado a su suerte sobre una balsa construida con tablones y trozos del mástil. De las ciento cincuenta personas de la balsa, después de dos semanas sólo quedaron con vida quince. Los representantes de la restauración borbónica vieron en el cuadro expuesto en el Salón de Otoño un primer paso para una revuelta contra el régimen y procuraron que el cuadro pasara desapercibido en un lugar oscuro del Salón. La catástrofe aislada del Medusa se había convertido en el símbolo de un estado existencial:

Llenos de desprecio, dando la espalda a los adaptados, formaban los que iban a la deriva, los naufragos en la balsa representaban a una generación abandonada que en su juventud todavía había conocido la toma de la Bastilla. Se apoyaban y se sujetaban entre sí, todos los conflictos que les había llevado a embarcarse ya habían pasado, se había olvidado la lucha, el hambre, la sed, la muerte en alta mar, entre ellos había aparecido una unidad, apoyándose unos en otros, juntos se hundirían o juntos se salvarían, y el hecho de que el que agitaba el trapo, el más fuerte de ellos, fuera un africano, quizá embarcó en el Medusa para ser vendido como esclavo, hacía pensar en la liberación de todos los oprimidos<sup>13</sup>.

El cuadro, cuya composición seguía el principio de la diagonal doble, desplazaba también las perspectivas. En el triángulo imaginario de la izquierda se agolpan los naufragos, agonizantes de agotamiento y de dolor. En la derecha algunos supervivientes agitan un trapo con la esperanza de que el buque Argus, cuya silueta se vislumbra en el horizonte, pudiera rescatarlos. Pero en la balsa parece desvanecerse toda esperanza y el centro de la pintura está ocupado por los naufragos entre el dolor, la resignación, la rabia y la espera.

En toda Europa se leyó con avidez el relato de dos de los supervivientes, el ingeniero Corréard y el médico Savigny. Géricault se asesoró por el propio Savigny para pintar el cuadro, visitó con frecuencia el depósito de cadáveres y se afanó en un lienzo que se ha convertido en una de las obras fundamentales de la pintura moderna. La coincidencia que podemos encontrar en la desesperación y en la rebelión entre los personajes de los cuadros de Delacroix, de Géricault, de los *Fusilamientos del dos de mayo*, de los representados en el friso del *Altar de Pérgamo* o en el *Guernica*, se debe al grado de intensidad emocional de sus creadores. Su actualidad se debe a que continúan siendo albaceas de la memoria histórica. Memoria que se abre a una frágil esperanza.

<sup>13</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 391.

En el libro segundo de *La estética de la resistencia* Peter Weiss vuelve sobre el cuadro de *La balsa de la Medusa*. Refiriéndose a la única mujer superviviente escribe:

De no haber vivido los trece días y las trece noches del tormento no hubiera podido encontrar el instante de lo definitivo<sup>14</sup>.

Weiss, a pesar de todas las derrotas parecía no dejar de oír muy lejos y de forma estridente la música de la revolución.

## V. La laminadora

En la descripción y en el análisis de este cuadro de Adolph Menzel (1815-1905) pintado en 1875, Peter Weiss abandona la estética del dolor para profundizar más sutilmente sobre el concepto y la función del arte. La observación de una obra puede estancarse en la ambigüedad si uno no se contrasta con lo observado y con otros observadores. En una conversación de Coppi con su padre, obrero textil, éste le explica que lo que le otorga valor al trabajo de los obreros es su reproducción artística. Esa reproducción artística de una costurera, una tejedora de bolillos, de un segador y trillador, una moza en la vendimia o de un herrero pueden alcanzar un gran valor cultural, mientras que los que lo realizaban quedaban al margen. El cuadro de *La Laminadora*, conocido también como *la Apoteosis del Trabajo*, de dos metros y medio de ancho, le sirve a Peter Weiss para enfrentar dos formas distintas de aproximarse al arte:

El vapor, el tronar de los martillos, el chirriar de las grúas y cadenas, el rotar de las ruedas volantes de las máquinas, el calor del fuego, la incandescencia del hierro, la tensión de los músculos, todo ello podía sentirse en la pintura. [...] La representación de aquel interminable y sudoroso ir engranándose no expresaba otra cosa que aquí se trabajaba duro y sin réplica. El ímpetu en el levantamiento y la oscilación, ordenado y dominado, el momento de mayor concentración al aferrar las tenazas, la concentración del barbudo capataz en la manivela al recoger las planchas metálicas, el frotarse los cuerpos negros de hollín, el apagarse en la pequeña pausa, todo conducía a un único tema, al trabajo, al principio del trabajo, que era un principio determinado cuyo carácter sólo se podía definir tras profunda observación<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., pp. 422-423.

<sup>15</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 400.

En este cuadro parece que son los obreros quienes dominan la obra, pero no es otra cosa que la evidencia de un trabajo entendido no como un proceso de realización personal, sino de un trabajo realizado al menor precio y la máxima ganancia para quien lo compraba. La alabanza del trabajo era una alabanza a la subordinación. Los elementos realistas en el cuadro, la armonía entre las formas y los colores, el equilibrio en los tonos, le confiere un cierto carácter impresionista por ese esmerado tratamiento de la luz y del color. Pero, precisamente por el carácter realista del cuadro, si bien no exento de fantasía, podía interpretarse a los ojos de los trabajadores como un alegato contra las condiciones indignas del trabajo. Parecía como si cuatro años después de la derrota de la Comuna los trabajadores tuvieran que pagar tributo con su redoblado esfuerzo en el trabajo por su osadía de levantarse contra la opresión. La gigantesca nave industrial representada en el cuadro, la profundidad indeterminada de la fábrica, la hileras de las vigas de hierro y tuberías verticales y horizontales que se extendían como un enrejado hasta el infinito era la cárcel donde los trabajadores serían utilizados por los detentadores del poder. Y, naturalmente, la lectura opuesta que vé en el cuadro al esforzado obrero alemán del Imperio de Bismarck que funde las armas para hacer posible la cruzada contra el enemigo.

Con estas consideraciones Peter Weiss continúa así la reflexión iniciada en la Ilustración alemana. Volviendo el rostro a Johann Jakob Breitinger (1701-1776) se puede convenir en la necesaria distinción entre lo verdadero del entendimiento y lo verdadero de la fantasía y en *La Laminadora* se conjugan los dos elementos: con el entendimiento los trabajadores verán en ese cuadro la realidad de sus rostros afligidos y ajados, de las condiciones concretas de su labor, con la fantasía soñarán con la emancipación futura.

## VI. La huelga

Finalizando el primer libro, instantes antes de que las Brigadas Internacionales se vieran obligadas a abandonar España, el narrador le describe a Ayschmann, uno de los protagonistas, el cuadro *La Huelga* (1886) del pintor Robert Koehler (1850-1917) nacido en Hamburgo y fallecido en la miseria en Minneapolis. El cuadro, testigo inalterado del antagonismo entre las clases en aquellos momentos históricos es de una objetividad ilustrativa que excluye cualquier cuestión sobre el estilo y la composición, dirigiendo la atención exclusivamente al contenido:

A la izquierda estaba el dueño de la fábrica que salía de la puerta de su casa porticada. Estaba en el peldaño más alto de la escalera,

detrás de una barandilla de hierro forjado, vestido con distinción, cuello duro, puños, sombrero de copa, pelo blanco, pálido y obstinado, los dedos de la mano derecha levantados como si sujetaran un puro, pero la mano estaba vacía, su gesto indicaba sorpresa, una defensa sin fuerza.[...] Los trabajadores habían salido de su fábrica negra parda semejante a una fortaleza, estaban desarmados, se habían dejado explotar demasiado, llenos de ira habían bajado la colina hasta la escalera, los últimos se apresuraban a salir del ahumado edificio. [...] El ademán de coger la piedra, que se repetía al fondo, era la señal de que ya sólo era posible la violencia. El dueño de la fábrica estaba solo, de pie, rígido y frío, y los trabajadores tenían una superioridad aniquiladora. A pesar de todo el señor se mantenía inaccesible. La piedra no sería lanzada<sup>16</sup>.

La gran diferencia entre el cuadro de Menzel, que sin duda conocía bien las condiciones de vida de los trabajadores y que había estudiado con aplicación sus figuras y el cuadro de Koehler estribaba en que éste estaba claramente al lado de los trabajadores. Los había pintado con todo el peso de su corporeidad, no relegados en la fabricación de mercancías, sino conscientes de sí mismos. La comprensión histórica de Robert Koehler era clara. 1868 fue el año en que comenzaron las masivas huelgas en los Estados Unidos, cuando se manifestaban a favor de la jornada de ocho horas y cuando el Primero de mayo, en Chicago, el mitin de los trabajadores fue disuelto sangrientamente por la policía.

De nuevo la historia, el arte y la estética como unificadores de la conciencia, como invitación a la tarea transformadora sin las heroicidades vanas y los falseamientos en los que más tarde caería el realismo socialista.

No hace falta insistir en que *La estética de la resistencia* no es una historia del arte, ni un tratado estético, ni siquiera un ensayo sobre la función del arte a lo largo de la historia. Su gran mérito consiste en saber ir hilando arte con historia, emoción con razón, sensibilidad con entendimiento. Al enfrentarse Weiss con un cuadro, ya sea como pintor o como analista, recurre siempre al principio de que en toda contemplación interviene el recuerdo o la memoria, que influye sobre nuestros gustos y aversiones. Los obreros, personajes protagonistas de la *Estética*, no adoptan la actitud tan común de enjuiciar un cuadro o de conferirle su valor estético por la coincidencia de lo representado con la realidad. Para esos trabajadores la hermosura de un cuadro no reside realmente en la belleza de su asunto. ¿Cómo se puede considerar hermosa la representación del sufrimiento? Y, sin embargo, son tantísimos los cuadros hermosos con escenas de padecimiento. Pero no se trata de reivindicar el concepto ilustrado de Johann J. Winckelmann de la «edle Einfalt

<sup>16</sup> Cfr. *La estética de la resistencia*, op. cit., p. 404.

und stille Grösse», la noble sencillez y la serena grandeza, porque lo importante no es acoger o rechazar las distintas actitudes a la hora de admirar un cuadro o la destreza del artista, sino entender que el arte es testigo de la historia, que no necesita presentar las cosas como si fueran de verdad, sino que armoniza distintos puntos de vista y contribuye a saciar el hambre de cultura y conocimiento y anhelo estético.

El común denominador en el análisis de Peter Weiss sobre la función del arte es la tríada dialéctica del dolor y la activación del dolor, del aislamiento y la propia experiencia, del desprendimiento del pasado y la reafirmación o el reaseguramiento a través de la historia. Y la Historia ha estado siempre empedrada de derrotas. El proceso de aproximarse al hecho artístico, insiste Peter Weiss, sería entonces la información detallada sobre la historia, el hacerla nuestra, el apropiarnos de ella y vincularla o relacionarla emocionalmente con el propio presente. La *Estética de la resistencia*, para algunos la obra del siglo, es el mejor ejemplo de todo ello.